

JOHANN SEBASTIAN BACH

Concertos for Three and Four Harpsichords

COCHARD-CUILLER-FORTIN-GALLON-HO-KRKLJUS

LE CARAVANSÉRAIL — BERTRAND CUILLER



Programme Performers English text German text French text Imprint

Cembalo. 3.

Handwritten musical score for Cembalo, 3. The score consists of ten systems of two staves each, written in a historical style. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The paper is aged and shows some staining.

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

Concertos for Three and Four Harpsichords

Concerto for Three Harpsichords, Strings and Continuo in C Major BWV 1064

1	[—]	6:06
2	Adagio	5:26
3	Allegro	4:33

Concerto for Three Harpsichords, Strings and Continuo in D Minor BWV 1063

4	[—]	4:53
5	Alla Siciliana	4:18
6	Allegro	4:48

Concerto for Four Harpsichords, Strings and Continuo in A Minor BWV 1065

7	[—]	3:45
8	Largo	2:01
9	Allegro	3:18

Third Brandenburg Concerto in G Major BWV 1048

(Arrangement for four harpsichords by Bertrand Cuiller)

10	[—]	5:28
11	Adagio	0:15
12	Allegro	4:50

TOTAL	49:50
-------	-------

^MENU

HARPSICHORD SOLOISTS

Violaine Cochard	1° in BWV 1064, 2° in BWV 1065, 2° in BWV 1048
Bertrand Cuiller	1° in BWV 1063, 3° in BWV 1048, 4° in BWV 1065
Olivier Fortin	4° in BWV 1048
Pierre Gallon	1° in BWV 1065, 2° in BWV 1064, 3° in BWV 1063
Jean-Luc Ho	1° in BWV 1048, 2° in BWV 1063, 3° in BWV 1064
Davor Krkljus	3° in BWV 1065

LE CARAVANSÉRAIL

Louis Créac'h	<i>violin I</i>
Yoko Kawakubo	<i>violin II</i>
Jérôme Van Waerbeke	<i>alto</i>
Bruno Cocset	<i>cello</i>
Richard Myron	<i>double bass</i>
Bertrand Cuiller	<i>direction</i>

www.ensemblecaravanserail.com

HARPSICHORDS

Jonte Knif & Arno Peltó, 2004, *after 18th-century German models*

Julien Bailly, 2021, *after late 17th-century Couchet*

Philippe Humeau, 2024, *after Johann Heinrich Gräbner*

Philippe Humeau, 2016, *after 18th-century Italian models*

Tuning and maintenance: Julien Bailly





CONCERTOS FOR THREE AND FOUR HARPSICHORDS

The genre of the keyboard concerto was no longer completely new when Bach began composing his concertos for one, two, three and four harpsichords in the 1730s; Handel's organ concertos had already been composed much earlier, although they were not published until 1738 and 1739. It may well have been precisely these works that motivated Bach to produce exemplary compositions in the same genre himself, as he had already explored how the Italian instrumental concerto could be adapted to the organ and harpsichord during his time in Weimar. According to Johann Nikolaus Forkel, Bach had learned to 'think musically' in this regard primarily through his study of Vivaldi's works. He became familiar with Vivaldi's music in detail through scores that his greatly talented student, Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar, had brought back after an educational trip to Amsterdam in 1713. Johann Ernst might also have heard the blind organist Jan Jacob de Graaf there, as de Graaf was known for playing the newest Italian instrumental concertos in arrangements for keyboard instruments. The young prince could perhaps have commissioned similar arrangements from Bach after his return to the Weimar court, although

Bach did not have the opportunity to perform concertos for more than one harpsichord until 1729, when he became director of the Collegium Musicum in Leipzig. It was with this ensemble, in which musically talented students from the university played alongside his sons and pupils, that Bach presented not only the harpsichord concertos but also the Brandenburg Concertos and his orchestral suites in the cafés and café gardens of Leipzig.

The two concertos for three harpsichords (BWV 1063 in D minor and BWV 1064 in C major) were composed around 1730 but, like most of Bach's harpsichord concertos, are probably based on older solo works for other instruments. Be they arrangements of original compositions or of other composers' works, they were nonetheless the oldest and apparently the only concertos of their kind until Mozart's Concerto in F major KV 242 for three pianos. Bach is said to have written the concertos for his two sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, around 20 and 16 years old at the time they were composed, as part of their keyboard training. Friedrich Conrad Griepenkerl published the first edition of these concertos in 1845 and stated that they were probably composed 'because the father wanted to give Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach, his two eldest sons, the opportunity to be

trained to perform in every genre'. It has even been suggested that the sons were involved in the composition of the D minor concerto, although this has not been conclusively proven. It is not possible to determine with certainty which of the two concertos is the earlier, since no manuscripts by Bach or his immediate circle have survived for either of them. They are also similar in the way that the arrangements themselves were made, to the point that stylistic analysis can only provide limited clues for an exact dating. The two concertos do, however, differ in one significant respect, this concerning the harpsichords that were presumably used for the first performance. The first instrument of BWV 1063 had to have a range of G1–d3 and two manuals; it is assumed that this harpsichord belonged to Bach himself, because he owned a harpsichord with this range from 1725 at the latest. The two other harpsichord parts, however, require a keyboard of C–d3, suggesting that these were older instruments (instruments with a larger range were extremely rare before 1730) that belonged to Gottfried Zimmermann, the café owner and organiser of the Leipzig Collegium Musicum concerts. These two harpsichords are used again in BWV 1064 for the first and second solo parts, as they do not require two manuals. Bach's own harpsichord, with its range of G1–d3, was apparently used as the third harpsichord. This suggests that Bach

intended to play the very demanding passages of the first harpsichord in BWV 1063 and the third harpsichord in BWV 1064 himself, while the less demanding solo parts were taken by his less experienced sons, or students.

The most relevant source for the Concerto in D minor (BWV 1063) is a copy made by Johann Friedrich Agricola, a student of Bach's, in the mid-18th century; he had probably intended to use it for a performance in Berlin, where he worked — after completing his training in Leipzig — as a chamber musician and court composer for King Frederick II of Prussia from 1751. There would certainly have been enough accomplished players available to him there for such a venture: not only Carl Philipp Emanuel Bach, but also Johann Philipp Kirnberger and Christoph Nichelmann, all accomplished harpsichordists, were working in Berlin at the time. The fact that no further sources have survived apart from the Agricola copies could be taken to mean that the necessary conditions and opportunities for concerts with such instrumentation did not exist outside Leipzig and Berlin; the only documented evidence extant from the late 18th century is that Forkel used the concerto as study material for his keyboard lessons. Felix Mendelssohn Bartholdy, however, included this concerto in his repertoire from 1835 onwards and also performed it with

Clara Schumann and Louis Rakemann, causing it to become one of Bach's most famous compositions in the 19th century.

The concerto BWV 1063 creates particularly striking effects with its dense and finely coordinated trio of harpsichords and sparing string accompaniment over long stretches. The powerful unison entry during the introductory 15 bars of the first Allegro is already impressive; the movement ends with the same passage and thus creates a type of musical parenthesis. The three parts run in parallel for long passages, often with a common bass line. All three harpsichords initially play completely identical parts for forty bars in the slow middle movement (in F major and 6/8 time): this applies to both the Siciliano melody and its chordal accompaniment. The first harpsichord takes the lead completely only from bar 41 onwards, pouring out long and wide-ranging chains of semiquavers while the other two harpsichords merely provide an accompaniment. A two-bar solo cadenza on the dominant concludes the Adagio and leads into the third movement. The defining element of this final movement in 2/4 time is its syncopated opening theme: it is presented in imitative fashion by the three solo harpsichords in turn, each of which is accompanied by one of the string parts. Each harpsichord is then given an extended solo

passage which is separated from the next by a syncopated tutti ritornello.

The Concerto for Three Harpsichords in C major (BWV 1064) is possibly an arrangement of an earlier concerto for three violins in D major; it is unclear whether this lost original was written by Bach himself or by another composer. Since the original source material for this work too has not survived, we must again rely on a copy made by Bach's student Agricola. In contrast to BWV 1063, the three solo parts are conceived as equal in terms of virtuoso demands. Thematic variety and Bach's obvious joy in creating a magnificent display of sound are particular characteristics of this work. In the first movement, an Allegro in 4/4, the three harpsichords generally oppose the orchestra as a united concertino ensemble, emerging individually as if spotlighted only in rare moments. Their bass lines are also played in parallel and thus give the impression of a four-part texture. Two themes are presented in the opening tutti ritornello: the first is rhythmically concentrated and given to the harpsichords; the second is syncopated, rhythmically much more delicate, and is allotted to the violins. The following Adagio (A minor, 4/4) is based on a theme that is presented by all three harpsichords and the orchestral bass; it appears as an *ostinato* throughout the movement over which the

three solo instruments display well synchronised playing with numerous chromatic gestures. The final movement is marked *alla breve* and combines fugal sections with *concertante* elements over a bass line that descends strikingly in semibreves from the tonic to the fifth. The final statement of the tutti ritornello ends the movement almost playfully with one-bar triplet passages in each of the three solo parts, as if taking their leave with a wink after their technically challenging exertions. Bach allows each of the three harpsichords its own individual solo in which each seems to vie with the others in terms of both virtuosity and harmonic colouring.

The Concerto in A minor for four harpsichords, strings and basso continuo (BWV 1065) is based on Antonio Vivaldi's Concerto for four violins, strings and basso continuo in B minor (Op. 3, No. 10, RV 580), in his *L'Estro Armonico*. Bach's adaptation technique is similar to his work for the concertos BWV 1063 and BWV 1064: he transferred the violin parts to the harpsichordists' right hands and did without a separate keyboard continuo, occasionally filling the harpsichord parts in with chords and taking the bass parts for the left hands from the original continuo / obbligato cello line. All in all, this adaptation is a particularly good example not only of how convincingly Bach could adapt a foreign work

to his own style, but also of how its expressivity could frequently be enhanced by adding additional musical details. Bach's version seems much more elaborate than Vivaldi's original, especially with regard to the contrapuntal structure. The transcription of the violin figures into the corresponding harpsichord passages is particularly imaginative, although the same is true of the bass lines that he provided for the solo keyboard instruments. The pulsating soundscapes created by the combined playing of the four harpsichords are very impressive and are a particular characteristic of the magnificent middle movement, which is repeatedly interrupted by blocks of dotted chords on all four harpsichords and strings. Bach similarly dispenses completely with virtuoso highlights from the individual players in the finale and creates a sonorous and intoxicating feast of sound that is realised by the four harpsichordists playing together.

The Concerto No. 3 in G major (BWV 1048), one of the six Brandenburg Concertos, is presented here in an arrangement for four harpsichords by Bertrand Cullier. In Bach's autograph, dated 24 March 1721, these six concertos are simply entitled *Six concerts avec plusieurs Instruments* — it was only in 1873 that Philipp Spitta coined the title of *Brandenburgische Konzerte* in his biography of Bach; the title was a reference to the con-

certs' dedicatee Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg, and swiftly became popular.

Bach probably met the Margrave in 1719, when he had travelled to Berlin to collect a harpsichord for the Köthen court chapel that had been commissioned from the workshop of Michael Mietke the previous year. He may have met Christian Ludwig on that occasion through members of the Köthen court or through contacts with the Margrave's orchestra, possibly in the Margrave's apartments in his palace in the city. As can be seen from the dedication in the original score, it was at this meeting that the Margrave had asked Bach to send him some of his works. We should note that Bach completely dispenses with a tutti-soli structure in the third Brandenburg Concerto, in that the functions of the concertino and ripieno groups are inseparably merged. Bach achieves a strong rhythmic and thematic concentration in the first movement through the pervasive presence of a rhythmic cell of two semiquavers and a quaver, presenting music that is both playful and rigorously thought out. Two bars marked Adagio separate the first Allegro from the second; these two bars constitute the essence of a slow central movement and are limited to two single chords of A minor and B major. It is true to say that more has been written about these two bars than almost any others in music history: there

is extensive discussion about whether the harpsichord should improvise a cadenza here or, as was probably often the case, whether an entire movement from another work should be inserted. For the concluding Allegro-Gigue in 12/8, Bach transforms a theme from his organ pastorale BWV 590 into pure virtuosity with rapid semiquaver runs and quaver triplets set against them, the whole turning around the tonic key of G major in broader and narrower spans.

Bach set standards for the dynamic interplay between piano soloist and instrumental ensemble with these concertos for three and four harpsichords as well as with his harpsichord concertos in general. Even though he did not publish them, these works made a significant contribution to the establishment of a new genre that would become the most popular concerto form of all by the end of the century. It is also true that the piano concertos composed around the middle of the 18th century were mostly written by members of the Bach circle. Carl Philipp Emmanuel himself composed some 55 concertos, and if we add those by his brothers and cousins, the total number of piano concertos composed by the generation of the Bach family that followed Johann Sebastian amounts to well over a hundred works. The young Mozart subsequently picked up where the youngest of Bach's sons

had left off; it is probably no coincidence that when Leopold Mozart wished to familiarise his son Wolfgang with the genre that was so inextricably linked to the Bach family name, he gave him the task of transforming Johann Christian Bach's Sonatas Op. 5 into concertos for piano and strings (KV 107). Mozart thus

learned from one of Bach's sons in precisely the same manner as Bach had learned from Vivaldi two generations earlier.

Christiane Hausmann
(Translation: Peter Lockwood)





KONZERTE FÜR DREI UND VIER CEMBALI

Als Bach in den 1730er Jahren begann, seine Konzerte für ein, zwei, drei und vier Cembali zu komponieren, war die Gattung des Klavierkonzerts nicht mehr ganz neu: Auch wenn Händel seine Orgelkonzerte erst 1738 und 1739 publizierte, so waren sie doch weit vorher entstanden. Vielleicht haben aber gerade diese Werke Bach dazu motiviert, selbst beispielhafte Kompositionen in diesem Bereich vorzulegen. Bereits in seiner Weimarer Zeit hatte er sich damit auseinandergesetzt, wie das italienische Instrumentalkonzert auf Orgel und Cembalo übertragen werden könnte. Laut Johann Nikolaus Forkel hat Bach in dieser Hinsicht vor allem durch das Studium der Werke Vivaldis „musikalisch denken“ gelernt. Seine Musik lernte er *en détail* über Notendrucke kennen, die 1713 sein musikalisch hochbegabter Schüler Prinz Johann Ernst von Sachsen Weimar von einer Bildungsreise aus Amsterdam mitgebracht hatte. Johann Ernst könnte in Amsterdam außerdem auch den blinden Organisten Jan Jacob de Graaf gehört haben, der dafür bekannt war, die modernsten italienischen Instrumentalkonzerte in Bearbeitungen für Tasteninstrumente zu spielen. Und möglicherweise gab der junge Prinz ja nach seiner Rückkehr an den Weimarer Hof solche Bearbeitungen bei Bach in

Auftrag. Die Gelegenheit, Konzerte für mehr als ein Cembalo aufzuführen, ergab sich für Bach allerdings erst 1729, als er Leiter des Collegium Musicums in Leipzig wurde. Mit diesem Ensemble, in dem neben musikbegabten Studenten der Universität auch Bachs Söhne und Schüler spielten, führte er in den Cafés oder Cafégärten Leipzigs außer den Cembalokonzerten u.a. auch die Brandenburgischen Konzerte und seine Orchestersuiten auf.

Die um 1730 entstandenen beiden Konzerte für drei Cembali (BWV 1063 in d-Moll und BWV 1064 in C-Dur) gehen wahrscheinlich, wie die meisten anderen von Bachs Cembalo-Konzerten, auf ältere Solowerke für andere Instrumente zurück. Bisher ist allerdings ungeklärt, ob es sich um Originalkompositionen oder um Eigenbearbeitungen handelt. Es sind jedenfalls die ältesten und bis zur Fertigstellung von Wolfgang Amadé Mozarts Concerto F-Dur (KV 242) für diese Besetzung offenbar auch die einzigen Konzerte ihrer Art geblieben. Bach soll sie für den Klavierunterricht seiner beiden Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel geschrieben haben, die zum Zeitpunkt der Komposition ca. 20 und 16 Jahre alt gewesen sind: Friedrich Conrad Griepenkerl teilt in der von ihm edierten Erstausgabe dieser Konzerte aus dem Jahr 1845 mit, sie verdankten ihre Entstehung „wahrscheinlich dem

Umstände, dass der Vater seinen beiden ältesten Söhnen, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, Gelegenheit verschaffen wollte, sich in allen Arten des Vortrags auszubilden“. Beim d-Moll-Konzert ist sogar die kompositorische Mitarbeit der Söhne vermutet worden, ohne sie jedoch konkret belegen zu können. Welches der beiden Konzerte das früher entstandene ist, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, da von beiden keine Niederschriften von Bachs Hand oder aus seinem unmittelbaren Umfeld erhalten sind. Darüber hinaus ähneln sie sich auch im Hinblick auf die Bearbeitungstechnik, so dass auch eine Stilanalyse nur bedingt Anhaltspunkte für eine genaue Datierung liefern kann. In einem nicht unwesentlichen Punkt unterscheiden sich die beiden Konzerte jedoch, und zwar im Hinblick auf die bei der Erstaufführung mutmaßlich zum Einsatz gekommenen Cembali: In BWV 1063 muss das erste Instrument einen Tonumfang von G1–d3 und zwei Manuale besessen haben. Man vermutet, dass dieses Cembalo Bach selbst gehörte, denn er besaß spätestens ab 1725 ein Instrument mit diesem Umfang. Im Gegensatz dazu verlangen die beiden anderen Solo-Partien eine Klaviatur von C–d3, was darauf schließen lässt, dass es sich hier um ältere Cembali handelte (Instrumente mit einem größeren Umfang waren vor 1730 äußerst selten), die dem Veranstalter der Konzerte

des Leipziger Collegium Musicums, dem Cafetier Gottfried Zimmermann, gehörten. Diese beiden Cembali werden nun wiederum in BWV 1064 für die ersten Solopartien eingesetzt, da hier nicht zwei Manuale vorausgesetzt werden, und als drittes Cembalo wurde offenbar Bachs eigenes Instrument mit dem Umfang G1–d3 eingesetzt. Das legt nahe, dass Bach beabsichtigte, die sehr anspruchsvollen Passagen des ersten Cembalos in BWV 1063 und die des dritten Cembalos in BWV 1064 selbst zu spielen, während die weniger anspruchsvollen Soli von seinen noch nicht so geübten Söhnen oder von Schülern ausgeführt wurden.

Die relevanteste Quelle für das Konzert BWV 1063 ist eine Partiturabschrift des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola, die dieser Mitte des 18. Jahrhunderts anfertigte. Wahrscheinlich beabsichtigte er eine Wiederaufführung dieses Werkes in Berlin, wo er im Anschluss an seine Ausbildung in Leipzig ab 1751 als Kammermusiker und Hofkomponist König Friedrichs II. von Preußen tätig war. Ausreichend versierte Mitspieler hätten ihm dort für ein solches Unterfangen auf jeden Fall zur Verfügung gestanden, denn in Berlin wirkten zu der Zeit nicht allein Carl Philipp Emanuel Bach, sondern auch Johann Philipp Kirnberger und Christoph Nichelmann, beide ebenfalls versierte Cembalisten. Der Um-

stand, dass außer den Agricola-Abschriften keine weiteren Quellen überliefert sind, könnte so gedeutet werden, dass es jenseits von Leipzig und Berlin nicht die nötigen Voraussetzungen und Gelegenheiten für Konzerte in einer solchen Besetzung gab. Für das späte 18. Jahrhundert ist jedenfalls lediglich dokumentiert, dass Forkel das Konzert als Studienliteratur für seinen Klavierunterricht verwendet hat. Ab 1835 nahm dann allerdings Felix Mendelssohn Bartholdy dieses Konzert mit in sein pianistisches Repertoire auf und führte es zusammen mit Clara Schumann und Louis Rakemann erneut auf, was dazu führte, dass es im 19. Jahrhundert zu den bekanntesten Kompositionen Bachs zählte.

Das Konzert BWV 1063 entfaltet mit seinem dichten, fein aufeinander abgestimmten Cembalo-Trio und den es sparsam unterstützenden Streichern über weite Strecken eine sehr imposante Wirkung. Schon der kraftvolle Unisono-Einsatz während der einleitenden 15 Takte des ersten Allegros ist sehr eindrucksvoll. Da mit derselben Passage der Satz auch beendet wird, ergibt sich so etwas wie eine musikalische Klammer. Die drei Partien verlaufen über weite Strecken parallel – oft zudem mit einer gemeinsamen Bass-Stimme. Im langsamen Mittelsatz (in F-Dur und im 6/8-Takt) spielen alle drei Cembali zunächst 40 Takte lang völlig identische Partien: das

betrifft sowohl die Siciliano-Melodie als auch deren akkordische Begleitung. Erst in Takt 41 geht die Führung ganz an das erste Cembalo über: ab hier ergießt es sich in lang ausschwingenden Sechzehntel-Ketten, wobei es von den anderen beiden Cembali lediglich sekundiert wird. Den Schluss dieses Adagios bildet eine zweitaktige Solokadenz auf der Dominante, die zum dritten Satz überleitet. Das prägende Element dieses im 2/4-Takt stehenden Schlusssatzes ist das synkopisch einsetzende Anfangsthema, das in imitatorischer Weise nacheinander in den drei Solo-Cembali (dabei jeweils von einer Streicher-Stimme unterstützt) vorgestellt wird. Im weiteren Verlauf erhält jedes der Cembali eine ausgedehnte solistische Passage zugewiesen, die jeweils durch das synkopische Tutti-Ritornell von der nächsten abgesetzt wird.

Das C-Dur Konzert für drei Cembali (BWV 1064) ist möglicherweise die Umarbeitung eines Konzerts für drei Violinen in D-Dur. Es ist unklar ob diese verschollene Urform von Bach selbst stammt oder von einem anderen Komponisten. Auch in diesem Fall sind die originalen Quellen verschollen, sodass wir uns erneut auf eine Abschrift des Bachschülers Agricola verlassen müssen. Im Gegensatz zu BWV 1063 sind hier die drei Solopartien im virtuosens Anspruch gleichberechtigt konzipiert. Besonders charakteri-

stisch für dieses Werk sind die thematische Vielfalt und die offenkundige Freude an prachtvoller Klangentfaltung. Im ersten Satz, einem Allegro im 4/4-Takt, treten die drei Cembali dem Orchester meist als geschlossenes Concertino gegenüber; nur in seltenen Momenten treten sie schlaglichtartig einzeln hervor. Abgesehen davon werden auch ihre Bassstimmen parallel geführt, so dass sich der Eindruck eines vierstimmigen Satzgefüges ergibt. Im eröffnenden Tutti-Ritornell werden zwei Themen vorgestellt: ein rhythmisch konzentriert geführtes in den Cembali und ein synkopisch angelegtes, rhythmisch wesentlich feiner ausgearbeitetes in den Violinen. Dem folgenden Adagio (in a-Moll und im 4/4-Takt) ist ein Thema zugrunde gelegt, das von allen drei Cembali und vom Orchester-Bass vorgetragen wird und sich als Ostinato durch den ganzen Satz zieht. Darüber entfalten die drei Solostimmen ihr aufeinander abgestimmtes Spiel, das zahlreiche chromatische Bewegungen aufweist. Der Schlusssatz im Alla-breve-Takt verbindet fugierte Abschnitte mit konzertierenden Elementen über einem markant in ganzen Noten vom Grundton bis zur Quinte hinabsteigenden Bass-Fundament. Das abschließende Tutti-Ritornell dieses Satzes endet fast spielerisch mit jeweils eintaktigen Triolen-Passagen der drei Solostimmen, so als wollten sie sich nach der spieltechnischen Anstrengung mit einem

Augenzwinkern verabschieden. Danach gesteht Bach jedem der drei Cembali ein eigenes individuelles Solo zu, wobei sie sowohl in Bezug auf die Virtuosität als auch in der harmonischen Farbigkeit miteinander zu wetteifern scheinen.

Das Konzert a-Moll für vier Cembali, Streicher und Basso continuo (BWV 1065) geht auf das Konzert h-Moll für vier Violinen, Streicher und Basso continuo von Antonio Vivaldi aus dessen *L'Estro Armonico* (Op. 3, Nr. 10, RV 580) zurück. Bachs Bearbeitungstechnik ähnelt derjenigen, die er bereits in den Konzerten BWV 1063 und BWV 1064 angewendet hatte: Er übertrug die Violinpartien auf die rechten Hände der Cembalisten und verzichtete auf eine Generalbass-Aussetzung, füllte die Cembalo-Stimmen jedoch gelegentlich mit Akkorden auf. Die Bassstimmen der linken Hände gewann er auch hier aus der vorhandenen Continuo-Partie bzw. aus der des obligaten Violoncellos. Insgesamt ist diese Bearbeitung in besonderem Maß ein Beispiel dafür, wie überzeugend Bach ein fremdes Werk seinem eigenen Stil nicht nur anzupassen, sondern in vielen Momenten durch die Hinzufügung zusätzlicher musikalischer Details in seiner Ausdruckskraft auch noch zu steigern wusste. Bachs Fassung wirkt daher gegenüber Vivaldis Original deutlich ausgearbeiteter, vor allem

hinsichtlich der kontrapunktischen Struktur. Auch die „Übersetzung“ der Violin-Figuren in die entsprechenden Cembalo-Passagen erfolgt sehr phantasievoll. Dies gilt auch für die nun hinzutretenden Basslinien der Tasteninstrumente. Sehr eindrucksvoll sind die pulsierenden Klangflächen, die durch das gemeinsame Spiel der vier Cembali entstehen. Dieser Effekt prägt insbesondere den klangprächtigen Mittelsatz, der immer wieder von den punktierten Akkordblöcken aller Instrumente unterbrochen wird. Auch das Finale, in dem Bach ganz auf individuelle virtuose Glanzlichter der einzelnen Spieler verzichtet, ist in diesem Sinn ein klanglich rauschendes Fest, das durch das gemeinsame Spiel der vier Cembalisten ausgerichtet wird.

Das Konzert Nr. 3 in G-Dur (BWV 1048), das in dieser Einspielung in einer Bearbeitung von Bertrand Cullier für vier Cembali vorliegt, gehört zu den sechs „Brandenburgischen Konzerten“. Im auf den 24. März 1721 datierten Autograph Bachs heißen diese sechs Konzerte allerdings noch schlicht „*Six concerts avec plusieurs Instruments*“ – erst Philipp Spitta lieferte in seiner Bach-Biografie aus dem Jahr 1873 den schnell populär gewordenen Titel „Brandenburgische Konzerte“, der auf den Widmungsträger der Konzerte Bezug nimmt, den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg. Diesem

war Bach wahrscheinlich 1719 begegnet, als er nach Berlin gereist war, um ein im Jahr zuvor in der Werkstatt Michael Mietkes in Auftrag gegebenes Cembalo für die Köthener Hofkapelle in Empfang zu nehmen. Bei dieser Gelegenheit mag er auf Vermittlung des Köthener Hofs oder durch Kontakte zur Kapelle des Markgrafen mit Christian Ludwig zusammengetroffen sein – möglicherweise in dessen Wohnung im Stadtschloss. Wie aus der Widmungsrede in der Originalpartitur hervorgeht, bat der Markgraf bei diesem Treffen darum, ihm einige seiner Werke zu überlassen. Für das dritte Brandenburgische Konzert fällt auf, dass Bach hier ganz und gar auf eine Tutti-Soli-Gliederung verzichtet bzw. die Funktionen von Concertino- und Ripieno-Gruppe untrennbar miteinander verschmolzen sind. Im ersten Satz, der eine sowohl spielerische als auch streng durchdachte Musik präsentiert, erreicht Bach eine starke rhythmisch-thematische Konzentration durch die Allgegenwart eines aus zwei Sechzehnteln und einer Achtel bestehenden Motivs. Zwischen diesem ersten Allegro und dem zweiten vermitteln lediglich zwei mit „Adagio“ überschriebenen Takte, die gewissermaßen das Konzentrat eines langsamen Mittelsatzes darstellen, der sich auf ganze zwei Akkorde (in a-Moll und H-Dur) beschränkt. Man kann mit Recht sagen, dass es kaum zwei Takte in der Musikgeschichte gibt,

über die so viel geschrieben wurde: Ausgiebig wird z.B. darüber diskutiert, ob hier die das Cembalo eine Kadenz improvisieren oder, wie es wohl manches Mal bereits praktiziert wurde, ein ganzer Satz (z. B. aus einem anderen Werk) eingefügt werden soll. In der abschließenden Allegro-Gigue im 12/8-Takt verwandelt Bach ein Thema aus seiner Orgelpastorale (BWV 590) in die pure Virtuosität rasanter Sechzehntelläufe und gegen sie gesetzter Achteldreiklänge, die in einem engeren und weiteren Radius die Grundtonart G-Dur umkreisen.

Bach hat mit den Konzerten für drei und vier Cembali (und mit seinen Cembalokonzerten insgesamt) Maßstäbe für das dynamische Zusammenspiel von Klavier-Solist und Instrumentalensemble gesetzt. Auch wenn er sie nicht publizierte, trugen diese Werke erheblich dazu bei, eine neue Gattung zu etablieren, die bis Ende des Jahrhunderts zur beliebtesten Konzertform überhaupt wurde. Tatsächlich wurden die um die Mitte des 18. Jahrhunderts komponierten Klavierkonzerte auch überwiegend von Mitgliedern des Bach-Kreises geschrieben, nicht zuletzt von Carl Philipp Emanuel. Er allein komponierte etwa 55 Konzerte. Wenn man dann noch diejenigen seiner Brüder und Cousins hinzurechnet, beläuft sich die Gesamtzahl an Klavierkonzerten, die von der auf Johann

Sebastian folgenden Generation der Bach-Familie komponiert wurde, auf weit über hundert Werke. Und da, wo der jüngste Bach-Sohn aufhörte, entwickelte der junge Mozart die neue Gattung weiter: Wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass Leopold Mozart seinem Sohn Wolfgang die Aufgabe stellte, Johann Christian Bachs Sonaten Op. 5 zu Konzerten für Klavier und Streicher (KV 107) umzuformen, um ihn mit jener Gattung vertraut zu machen, die damals so untrennbar mit dem Familiennamen Bach verbunden war. Mozart lernte also von einem Sohns Bachs – ebenso wie zwei Generationen vorher Bach von Vivaldi gelernt hatte.

Christiane Hausmann



CONCERTOS POUR TROIS ET QUATRE CLAVECINS

Lorsque, dans les années 1730, Bach commença à composer des concertos pour un, deux, trois et quatre clavecins, le genre du concerto pour clavier n'était plus tout à fait nouveau : même si Haendel ne publierait ses concertos pour orgue qu'en 1738 et 1739, ils avaient été composés bien avant. Ce sont peut-être précisément ces pièces-là qui incitèrent Bach à concevoir des œuvres exemplaires dans ce genre. À Weimar déjà, il s'était intéressé à la façon dont un concerto italien pourrait être transcrit pour l'orgue ou le clavecin. Selon Johann Nikolaus Forkel, Bach apprit à « penser musicalement » à cette fin, notamment en abordant les œuvres de Vivaldi. Il put étudier sa musique dans le détail grâce aux partitions imprimées que son talentueux élève le prince Johann Ernst de Saxe Weimar avait ramenées d'Amsterdam en 1713. Celui-ci y entendit peut-être aussi l'organiste aveugle Jan Jacob de Graaf, connu pour jouer les concertos italiens les plus récents dans des adaptations pour instrument à clavier. Peut-être le jeune prince commanderait-il de tels arrangements à Bach après son retour à la cour de Weimar... L'occasion d'interpréter des concertos pour plus d'un clavecin ne se présenta toutefois à Bach qu'en 1729, lorsqu'il devint le directeur

du Collegium Musicum à Leipzig. Avec cet ensemble composé d'étudiants de l'université, de ses fils et de ses élèves, il interprétait dans les cafés ou les jardins y adossés, outre des concertos pour clavecin, les Concertos brandebourgeois et ses suites pour orchestre notamment.

Les deux concertos pour trois clavecins (BWV 1063 en *ré* mineur et BWV 1064 en *do* majeur), composés vers 1730, sont probablement issus, comme la plupart des autres concertos pour clavecin du compositeur, de pièces plus anciennes pour d'autres instruments solistes. On ne sait toutefois pas s'il s'agit de compositions originales ou d'arrangements d'œuvres d'autres compositeurs. Ce sont en tout cas les plus anciens concertos de ce type et, jusqu'à l'achèvement du Concerto en *fa* majeur (KV 242) de Wolfgang Amadeus Mozart, les seuls pour cette formation spécifique. Bach les aurait écrits pour les leçons de ses deux fils Wilhelm Friedemann, 20 ans, et Carl Philipp Emanuel, 16 ans. Friedrich Conrad Griepenkerl indique, dans sa première édition de ces concertos (1845), qu'ils doivent leur création « probablement au fait que le père voulait donner à ses deux fils aînés, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel, l'occasion de se former à toutes les possibilités d'exécution ». Pour le Concerto en *ré* mineur, on a même imaginé,

sans pouvoir en apporter la preuve, que les fils avaient participé à la composition. Il n'est pas possible de déterminer avec certitude lequel des deux concertos est le plus ancien, car nous n'avons conservé aucun écrit à ce sujet de la main de Bach ou de son entourage immédiat. En outre, ils sont assez similaires en termes de technique d'arrangement ; ainsi, même l'analyse stylistique ne peut fournir d'indices suffisants pour une datation précise. Les deux concertos se distinguent toutefois sur un point important, celui des clavecins qui furent probablement utilisés pour la première représentation : pour le concerto BWV 1063, le premier instrument devait avoir une tessiture de sol_1 - $ré_3$ et deux claviers. On suppose que ce clavecin appartenait à Bach lui-même, car il posséderait avec certitude un instrument de cet ambitus au plus tard dès 1725. En revanche, les deux autres parties solistes exigent un clavier do - $ré_3$, ce qui laisse penser qu'il s'agissait d'instruments plus anciens (les instruments à ambitus plus large étant extrêmement rares avant 1730) appartenant probablement à l'organisateur des concerts du Collegium Musicum de Leipzig, le cafetier Gottfried Zimmermann. Ces deux clavecins sont également requis pour les deux premières parties solistes du concerto BWV 1064, car deux claviers ne sont pas nécessaires. Le troisième clavecin utilisé semble être l'instrument de Bach, d'une étendue de sol_1 à $ré_3$;

on en déduit que Bach avait l'intention de jouer lui-même les passages très exigeants du premier clavecin dans le concerto BWV 1063 et ceux du troisième clavecin dans le concerto BWV 1064, tandis que les solos moins exigeants étaient exécutés par ses fils (ou ses élèves), encore peu expérimentés.

La source la plus fiable pour le Concerto BWV 1063 est une copie réalisée par Johann Friedrich Agricola, un élève de Bach à Leipzig, au milieu du XVIII^e siècle. Celui-ci avait probablement l'intention de jouer cette œuvre à Berlin, où il était actif comme musicien de chambre et compositeur de la cour du roi Frédéric II de Prusse depuis 1751. Il aurait certainement eu à sa disposition suffisamment de musiciens expérimentés pour une telle entreprise, car travaillaient à Berlin non seulement Carl Philipp Emanuel Bach, mais aussi Johann Philipp Kirnberger et Christoph Nichelmann, tous deux clavecinistes chevronnés. On peut imaginer que si aucune autre source que celle d'Agricola n'a été conservée, c'est parce que les conditions et les occasions n'existaient pas, au-delà de Leipzig et de Berlin, pour se produire en concert avec une telle formation. Pour la fin du XVIII^e siècle, par exemple, rien d'autre n'est documenté que le fait que Forkel utilisait le concerto comme littérature d'étude pour ses cours de clavier. À partir de 1835, Felix Mendelssohn Bartholdy intégra cepen-

dant ce concerto à son répertoire et le joua avec Clara Schumann et Louis Rakemann, ce qui fit de cette œuvre l'une des compositions les plus célèbres de Bach au XIX^e siècle.

Avec son trio de clavecins dense et finement équilibré et les cordes qui le soutiennent avec discrétion, le Concerto BWV 1063 déploie un effet très imposant sur de longues périodes. Le puissant unisson des quinze mesures d'introduction du premier *Allegro* est déjà très impressionnant. Le mouvement s'achève par le même passage, ce qui produit un effet de « parenthèse ». Les trois parties se déroulent en parallèle sur de longs passages, souvent sur une basse commune. Dans le mouvement lent (en *fa* majeur et à 6/8), aussi bien sur la mélodie de sicilienne que sur l'accompagnement en accords, les trois clavecins jouent d'abord des parties totalement identiques pendant quarante mesures. Ce n'est qu'à la mesure 41 que le premier clavecin prend l'avant-plan : à partir de là, il s'épanche en de longues chaînes de doubles croches, simplement secondé par les deux autres clavecins. Cet *Adagio* s'achève avec une cadence solo de deux mesures sur la dominante, qui fait la transition vers le troisième mouvement. L'élément le plus marquant de ce mouvement final à 2/4 est le thème initial syncopé, présenté en imitation par les trois clavecins (soutenus chacun par une partie de cordes). Par la suite, chacun des clavecins se

voit attribuer un long passage soliste, qui est à chaque fois séparé du suivant par la ritournelle syncopée du tutti.

Le Concerto en *do* majeur pour trois clavecins (BWV 1064) est peut-être issu d'un concerto pour trois violons en *ré* majeur. On ne sait si cette version originale disparue fut écrite par Bach lui-même ou par un autre compositeur. Les sources originales ont disparu, de sorte qu'à nouveau, nous ne pouvons nous fier qu'à une transcription réalisée par Agricola. Contrairement au Concerto BWV 1063, les trois parties solistes y sont d'un niveau de virtuosité équivalent. Cette œuvre est en particulier caractérisée par la diversité thématique et le plaisir manifeste qu'a eu le compositeur à déployer des sonorités somptueuses. Dans le premier mouvement, un *Allegro* à 4/4, les trois clavecins se présentent la plupart du temps face à l'orchestre comme un concertino à part entière ; ce n'est qu'en de rares moments qu'ils se dissocient les uns des autres. Leurs parties de basse sont également jouées en parallèle, ce qui donne l'impression d'une structure à quatre voix. Dans la ritournelle tutti d'ouverture, deux thèmes sont présentés : l'un aux clavecins, rythmiquement condensé, et l'autre aux violons, syncopé et rythmiquement beaucoup plus élaboré. L'*Adagio* suivant (en *la* mineur et à 4/4) est basé sur un thème présenté par

les trois clavecins et la basse de l'orchestre, qui traverse tout le mouvement comme un *ostinato*. Au-dessus, les trois voix solistes déploient leur jeu coordonné aux nombreux mouvements chromatiques. Le mouvement final, *alla breve*, combine des sections fuguées et des éléments concertants sur une basse en rondes descendant de la tonique à la quinte. La ritournelle tutti finale de ce mouvement se termine de manière presque ludique par des passages en triolets d'une mesure à chacune des trois voix solistes, comme si elles voulaient se quitter avec un clin d'œil après l'effort technique consenti. Bach accorde ensuite un solo à chacun des trois clavecins, qui semblent rivaliser entre eux tant en termes de virtuosité que de couleurs harmoniques.

Le Concerto en *la* mineur pour quatre clavecins, cordes et basse continue (BWV 1065) s'inspire du Concerto en *si* mineur pour quatre violons, cordes et basse continue (op. 3, n° 10, RV 580) de *L'Estro Armonico* d'Antonio Vivaldi. La technique d'arrangement de Bach est similaire à celle utilisée pour les concertos BWV 1063 et 1064 : les parties de violon sont transférées à la main droite des clavecinistes et si Bach renonce à la réalisation de la basse continue, il complète parfois les parties de clavecin avec des accords. Les parties de main gauche sont tirées de la voix de continuo existante ou de

celle de violoncelle obligé. Cet arrangement illustre très bien la manière convaincante avec laquelle Bach sut non seulement adapter une œuvre étrangère à son propre style, mais aussi en augmenter la force expressive par l'ajout de détails. Par rapport à l'original de Vivaldi, la version de Bach semble nettement plus élaborée, notamment en ce qui concerne la structure contrapuntique. La « traduction » pour le clavecin des figures de violon est aussi très imaginative. Cela s'applique également aux lignes de basse des instruments à clavier ajoutés. Les paysages sonores dynamiques qui naissent du jeu commun des quatre clavecins sont très impressionnants. Cet effet est particulièrement évident dans le mouvement central, d'une grande richesse sonore, qui est régulièrement interrompu par les blocs d'accords pointés joués par tous les instruments. Le finale, dans lequel Bach renonce à tout éclat de virtuosité individuelle, est lui aussi une fête sonore, nourrie par le jeu commun des quatre clavecinistes.

Le Concerto en *sol* majeur BWV 1048, qui fait l'objet dans cet enregistrement d'un arrangement pour quatre clavecins de Bertrand Cuiller, est à l'origine le troisième des six Concertos brandebourgeois. Dans l'autographe de Bach daté du 24 mars 1721, ces six concertos s'appellent simplement « Six concerts avec plusieurs instruments » ; c'est

Philipp Spitta qui, dans sa biographie de Bach (1873), a proposé ce titre, devenu rapidement populaire, de « Concertos brandebourgeois », qui fait référence au dédicataire des concertos, le margrave Christian Ludwig de Brandebourg. Bach l'avait probablement rencontré en 1719, lorsqu'il s'était rendu à Berlin pour réceptionner un clavecin commandé l'année précédente à l'atelier de Michael Mietke pour la chapelle de la cour de Köthen. Il aurait alors peut-être rencontré Christian Ludwig par l'intermédiaire de la cour de Köthen ou grâce à des contacts avec la chapelle du margrave, peut-être dans son appartement du château de la ville. Comme l'indique la dédicace de la partition originale, le margrave demanda lors de cette rencontre à ce que certaines œuvres du compositeur lui soient envoyées. Dans le troisième de ces Concertos brandebourgeois, Bach renonce totalement à une articulation *tutti-solo* ; les fonctions du *concertino* et du *ripieno* sont indissociables. Dans le premier mouvement, dont la musique est à la fois ludique et rigoureusement pensée, Bach obtient une densité rythmique et thématique grâce à l'omniprésence d'un motif composé de deux doubles croches et d'une croche. Entre ce premier *Allegro* et le deuxième, il n'y a que deux mesures intitulées « *Adagio* » qui constituent en quelque sorte le concentré d'un mouvement central lent qui se limite à deux accords (*la* mineur et *si* majeur). On peut affirmer que peu

de couples de mesures ont fait l'objet d'autant d'écrits dans l'histoire de la musique : on a par exemple longuement discuté de la question de savoir si le clavecin devait improviser une cadence ou insérer une phrase entière (issue d'une autre œuvre, par exemple). Dans l'*Allegro-Gigue* final à 12/8, Bach transforme un thème de sa Pastorale pour orgue (BWV 590) en une pure démonstration de virtuosité avec des courses rapides de doubles croches placées au-dessus de séries de triples croches qui tournent autour de la tonalité de *sol* majeur dans un rayon plus ou moins large.

Avec ses concertos pour trois et quatre clavecins (et avec tous ses concertos pour clavecin), Bach établit des normes pour l'interaction dynamique entre le clavier solo et l'orchestre. Même s'il ne les publia pas, ces œuvres contribuèrent largement à l'établissement d'un nouveau genre, devenu la forme de concert la plus populaire jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. En réalité, les concertos pour clavier composés vers le milieu du siècle furent principalement écrits par des membres du cercle de Bach, notamment par Carl Philipp Emanuel, qui en composa environ cinquante-cinq ! Si l'on ajoute à cela ceux de ses frères et de ses cousins, le nombre total de concertos pour clavier composés par la génération Bach suivant celle de Johann Sebastian dépasse largement la centaine d'œuvres. Et quand

le plus jeune des fils Bach s'arrêta, le jeune Mozart reprit le flambeau : ce n'est probablement pas un hasard si Leopold Mozart confia à son fils Wolfgang la tâche de transformer les sonates op. 5 de Johann Christian Bach en concertos pour piano et cordes (KV 107) afin de le familiariser avec ce genre qui était

alors si indissociablement lié au nom de Bach. Mozart apprit donc d'un fils de Bach, tout comme deux générations auparavant, Bach avait appris de Vivaldi.

Christiane Hausmann
(Traduction : Catherine Meeùs)



Bertrand Cuiller would like to dedicate this album to the memory of Gilbert Charles Groshens.

This recording was made with the valuable support of
ADAMI (Administration des droits des artistes et musiciens interprètes).



Le Caravansérail warmly thanks Nadim Barouki, Jean-Florent Filtz,
Marie-Claude and Gilbert Charles Groshens, and Matthieu Boutineau.

Le Caravansérail is supported by the Ministère de la Culture DRAC-Île-de-France and the City of Fontainebleau. The ensemble regularly receives support for its national and international activities and its recordings from the Centre national de la musique, Spedidam and Adami. Le Caravansérail is a member of the Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés and the Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique.



**PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction régionale
des Affaires culturelles
d'Île-de-France

Fontainebleau



Fédération
des Ensembles
Vocaux et
Instrumentaux
Spécialisés



Recorded 19–22 February 2024 at Jezuïetenkerk, Heverlee, Belgium

Artistic direction and audio production: Hugues Deschaux

Production: Le Caravansérail

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Design and layout: Rainer Arndt

Cover: Table clock, Johann Heinrich Kleinschmidt, Germany 17th century

Photos: © The Metropolitan Museum of Art (cover)

© Bach Digital (p. 2) © Yves Gervais (pp. 5, 11, 12, 19, 25)



RAM 2403

© 2025 Le Caravansérail

© 2025 Outhere Music



www.ramee.org



www.outhere-music.com

